

CUMULUS

Aus Europa

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFSMÄSSIGEN AUSEINANDERSETZUNG.

IN DIESEM BAND ÄUSSERN SICH ERIC TRONCY, KRITIKER, CO-DIREKTOR DES CONSORTIUM DIJON UND CO-KURATOR DER BIENNALE LYON 2003, SOWIE «VICE»-REDAKTOR JESSE PEARSON AUS NEW YORK.

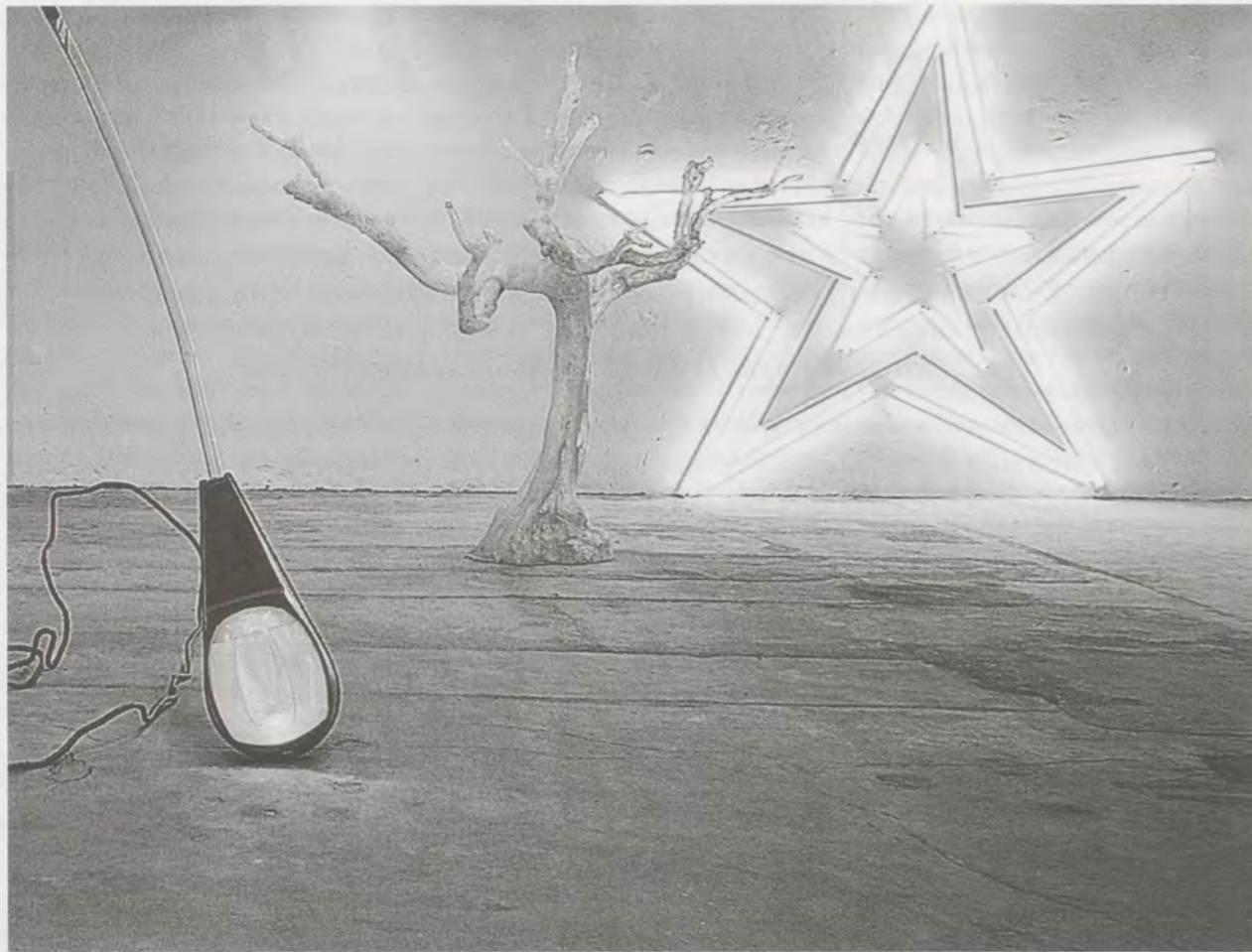
Eine Zukunft, die man gerne noch etwas hinauszögern möchte...

ERIC TRONCY

Seit rund zehn Jahren haben sich die Biennalen als quasi einzige Gelegenheit für Ausstellungen mit etwas weiterem Horizont durchgesetzt: Man kann nicht umhin festzustellen, dass ihre Vervielfachung Hand in Hand geht mit der zunehmenden Seltenheit grosser Ausstellungen, wie man sie noch bis in die 80er Jahre hinein kannte. Natürlich hat diese Veränderung zahlreiche Gründe, dazu gehört auch die Entwicklung des Kunstbereichs zu einer In-

dustrie von Akteuren, die ihrerseits immer zahlreicher werden, und die Tatsache, dass der Avantgardegedanke selbst zunehmend eine kulturelle, touristische oder ereignisorientierte, aber selten künstlerische Alibifunktion hat. So rechtfertigte Lewis Biggs (der die Direktion der Tate Liverpool, die er seit 1990 innehatte, zugunsten der Direktion der Biennale Liverpool aufgab) die Einführung der Biennale von Liverpool 1999 – anlässlich eines in-

ternationalen Kolloquiums im Musée de Lyon im Jahr 2001¹⁾ – ganz schön dreist, aber mit entwaffnender Aufrichtigkeit mit dem einfachen Satz: «Die Presse ist träge und die Kollegen haben keine Zeit.» In erster Linie sind die Biennalen touristische Ereignisse: Sie werden zur Hauptsache von den Gastgeberstädten finanziert, um ihre kulturelle und wirtschaftliche Anziehungskraft aufzubessern. Einige unter ihnen, wie etwa Venedig, haben auch eine



Biennale de Lyon 2003, exhibition view with works by /
Ausstellungsansicht mit Arbeiten von MARK HANDFORTH und UGO RONDINONE.

ganz alltägliche Funktion im protokol-
larisch vorgeschriebenen Länderwett-
streit; andere schliesslich haben sich
eher psychoanalytisch motivierte Auf-
gaben gestellt, im Rahmen eines kom-
plexen Prozesses der Wiedergutma-
chung und des Abtragens der einge-
standenen Schuld der reichen Länder
in einer liberalen Weltwirtschaft. Aber
wie dem auch sei, alle interessiert
nur das Eine: die Besucherquote. Man
registriert die Besucher und behandelt

sie als ein Publikum, womit dem Ver-
schwinden des Individuums in der
Masse Vorschub geleistet wird – eine
Zielsetzung, die man eigentlich in der
Kunst nicht für möglich gehalten
hätte. In einer Art Spiegelung dieser
gewollten Aufblähung zur undifferen-
zierten Publikumsmasse hat sich wie
von selbst auch ein inflationärer An-
stieg der Zahl der Künstler zur ge-
sichtslosen Masse ergeben. Und das in
einem Mass, dass eine der ersten Fra-

gen, die jedem Leiter einer Biennale
unweigerlich gestellt wird, jene nach
der Zahl der teilnehmenden Künstler
ist, als wäre Quantität in diesem
Zahlenspiel als unabdingbares Gegen-
stück auch ein Garant für die – bekannt-
lich immer fragliche – Qualität.

Dass die uns früher vertrauten, klar
strukturierten Kunstströmungen (die
in der Regel national geprägt waren:
von den Konkreten in der Schweiz über
die italienische Transavantgarde, die im

Wesentlichen amerikanische Neo-Geo-
Bewegung, die deutschen Neoexpres-
sionisten, die französische *Figuration
libre*, bis hin zur *Young British Art*, deren
nationaler Charakter sogar im Titel
aufscheint) in den 90er Jahren ver-
schwunden sind, hat natürlich zuneh-
mend Ausstellungen vereitelt, die eine
klare Ausrichtung hatten und entwe-
der eine Gruppe von Künstlern vor-
stellten, von klaren theoretischen Vor-
aussetzungen ausgingen, oder aber
eine erkennbare Intention des Aus-
stellungsmachers zum Ausdruck brach-
ten, wie etwa noch im Fall von «West-
kunst», «Les Immatériaux», «A Forest of
Signs», oder sogar noch «Les Magiciens
de la Terre». Man kann nicht umhin
festzustellen, dass die Durchsetzung
des «jungen Künstlers» als sich selbst
genügende Kategorie mittlerweile diese
Leerstelle besetzt hat, um des weiteren
festzustellen, dass es genau diese Ka-
tegorie ist, die, wenn nicht als Alibi,
so doch als theoretische Grundlage
für nicht wenige Biennalen erhalten
musste.

Es gibt einen fundamentalen Un-
terschied zwischen einer Ausstellung
(im Sinne der oben genannten Aus-
stellungen) und einer Biennale. Wenn
die Ausstellung ein Text ist, den der
Autor später publizieren möchte, so
gleichet die Biennale eher der Rubrik in
einer Zeitschrift, die jeden Monat oder
jede Woche auf Teufel komm raus ge-
füllt werden muss. Die Ausstellung ist
ein Text, die Biennale dagegen ledig-
lich ein Vorwand. Während Donna
Tarrt oder Jeffrey Eugenides ohne wei-
teres zehn Jahre zwischen ihrem ersten
und zweiten Roman verstreichen lassen
können²⁾ und Blondie zwischen zwei
Alben eine Pause von fünfzehn Jahren
einlegen kann, kehrt die Biennale mit
unerschütterlicher Regelmässigkeit wie-

der, aus dem einfachen Grund, dass sie
vor jeder Idee und jeder künstleris-
chen Begründung einfach ein Format
ist, das gefüllt werden muss. Denn, egal
wie kulturell hochstehend ihre Zielset-
zungen sein mögen, die Biennale oder
Triennale muss unabhängig von der
künstlerischen Realität der jeweiligen
Epoche einfach stattfinden: Die Co-
Kuratorin der letzten Manifesta, Sté-
phanie Moïsson-Tremblay, hat schnell
begriffen, dass sie bei ihrer «Goldsu-
che» in Europa in den Fussstapfen ih-
rer Vorgänger wandeln würde und dass
nach drei Jahren nicht schon wieder
wirklich neue künstlerische Positionen
in Erscheinung treten können. Denn
in der Logik der Biennalen hat die
Ausschau nach dem Neuen rasch den
Platz der theoretischen Argumentation
eingenommen; der Kurator ist zum
Entdecker geworden und die geogra-
phische Ausweitung seines Forschung-
feldes scheint seit «Les Magiciens de la
Terre» ebenfalls als Fortschritt zu gelten.

War das Format erst einmal da,
musste natürlich auch ein sinnvoller
Inhalt dafür gefunden werden. Und –
etwas vereinfacht gesagt – war man sich
ohne bewusst darüber nachzudenken
rasch einig, dass es die Aufgabe der
Biennalen sei, sich mit der Gegenwart
zu befassen. Das Fehlen theoretisch be-
gründeter Bewegungen in der Kunst,
gepaart mit den eher kulturellen denn
künstlerischen Zielsetzungen des For-

der, aus dem einfachen Grund, dass sie
vor jeder Idee und jeder künstleris-
chen Begründung einfach ein Format
ist, das gefüllt werden muss. Denn, egal
wie kulturell hochstehend ihre Zielset-
zungen sein mögen, die Biennale oder
Triennale muss unabhängig von der
künstlerischen Realität der jeweiligen
Epoche einfach stattfinden: Die Co-
Kuratorin der letzten Manifesta, Sté-
phanie Moïsson-Tremblay, hat schnell
begriffen, dass sie bei ihrer «Goldsu-
che» in Europa in den Fussstapfen ih-
rer Vorgänger wandeln würde und dass
nach drei Jahren nicht schon wieder
wirklich neue künstlerische Positionen
in Erscheinung treten können. Denn
in der Logik der Biennalen hat die
Ausschau nach dem Neuen rasch den
Platz der theoretischen Argumentation
eingenommen; der Kurator ist zum
Entdecker geworden und die geogra-
phische Ausweitung seines Forschung-
feldes scheint seit «Les Magiciens de la
Terre» ebenfalls als Fortschritt zu gelten.

All diese Überlegungen haben dazu
geführt, dass wir die Biennale von
Lyon 2003 nicht als Biennale angehen
wollten, sondern als Ausstellung. Von
Anfang an war uns klar, dass unser
Ansprechpartner nicht das Publikum
sein würde, sondern der Betrachter,
und dass unser Interesse nicht der ge-
genwärtigen Welt gelten sollte, son-
dern der gegenwärtigen Kunst. Es war
auch rasch klar, dass, wollten wir dieses
Ziel in seiner ganzen Aktualität erfassen,
die «jungen Künstler» gegenüber
ihren älteren Kollegen nicht unbed-
ingt bevorzugt würden – eines der
perversen Resultate der Biennalen war
nämlich, dass alle Künstler, deren
Geburtsdatum die bedingungslose Hin-
wendung zur Gegenwart hätte in Zwei-
fel ziehen können, von diesen Aus-
stellungsmöglichkeiten ausgeschlossen
wurden. So erschien uns die Malerei
von Christopher Wool ausserordent-
lich aktuell, desgleichen die Arbeiten



TRISHA DONNELLY,
CANADIAN RAIN, 2002, video projection,
Lyon 2003 / Videoprojektion.



Webb, Dan Coombs, Mark Handforth) dazu tendieren, den Formalismus mit den Waffen unserer Zeit erneut ins Auge zu fassen. Schliesslich versteht es sich von selbst, dass wir diese Ausstellung ohne jede Einschränkung hinsichtlich nationaler Zugehörigkeit oder bezüglich Gattung, Stil oder Medien in Angriff nahmen: Was hat das schon mit Kunst zu tun?

Auch die Suche nach dem Neuen war kein Beweggrund für die Konzeption dieser Ausstellung: Wir haben uns keinerlei Reisen auferlegt, jede Art von Tourismus lag uns fern. Dass Katharina Fritsch uns einige von Postkarten inspirierte Werke vorlegte, hat uns gefreut, wirken doch so viele an Biennalen prä-sentiertere Werke wie Postkarten ihrer Kuratoren.



PAUL McCARTHY & MIKE KELLEY, SOD AND SODIE SOCK COMP. O.S.O., 1998, installation view, Biennale de Lyon 2003 / Installationsansicht.

von Robert Grosvenor oder Gustav Metzger. Und statt die dritte Generation von Plagiatoren Larry Clarks zu präsentieren, schien es uns angebrachter, das Werk von Larry Clark selbst auf seine innovative Kraft hin zu untersuchen. So war es nur logisch und legitim, eher Yayoi Kusama als irgendjemand anderen einzuladen, um zu zeigen, wie Obsession zur Form wird – und nebenbei zu begreifen, dass das Formenuniversum dieser Künstler alle wesentlichen Elemente für die Entstehung der künstlerischen Sprachenvielfalt der aktuellen Kunst beinhaltet. Am Anfang dieser Ausstellung stand eine Grundüberzeugung: jene der Kontinuität der Kunst als einer eigenen Sprache. Wir vertrauten der sprachlichen Ausdruckskraft der Kunst noch immer und mehr denn je, in ihrer ganzen Eigenart und ohne jede Abstützung auf andere Ausdrucksformen. Vielleicht war es eines unserer Ziele, die Formen der Kunst ohne nostalgischen Rückgriff auf den Formalismus zu zeigen – selbst wenn paradoxerweise einige jüngere Künstler (Gary

Exhibition view with works by /
Ausstellungsansicht mit Werken von BRUNO GIRONCOLI
und FRANZ WEST, Biennale de Lyon 2003.



Dagegen entstand diese Ausstellung auf der Basis unentwegter Diskussionen – an ihrem Anfang stand eher das Wort als die Bewegung. Schliesslich wurde der Präsentation der Werke in den Ausstellungsräumen ebenso viel Wichtigkeit beigemessen wie der Auswahl der Künstler, der «Teilnahmen» müsste man eher sagen, denn es schien uns für eine solche Ausstellung absolut nicht notwendig, irgendjemandem eine *Carte Blanche* zu erteilen. Dass SOD AND SODIE SOCK COMP O.S.O. (1998) von Paul McCarthy und Mike Kelley vor einigen Jahren bereits in der Wiener Sezession gezeigt wurde, hielt uns nicht davon ab, das aussergewöhnlich Treffsichere dieser Arbeit noch einmal aufzuzeigen.

Es wäre ideal gewesen, wenn wir der Ausstellung ihren Titel erst hätten geben können, als sie bereits stand, aber die Kommunikationsstrategie der Auftraggeber hat diese Absicht im Keim erstickt. Wir haben den Titel einem Film aus der Hollywood-Ära des franzö-

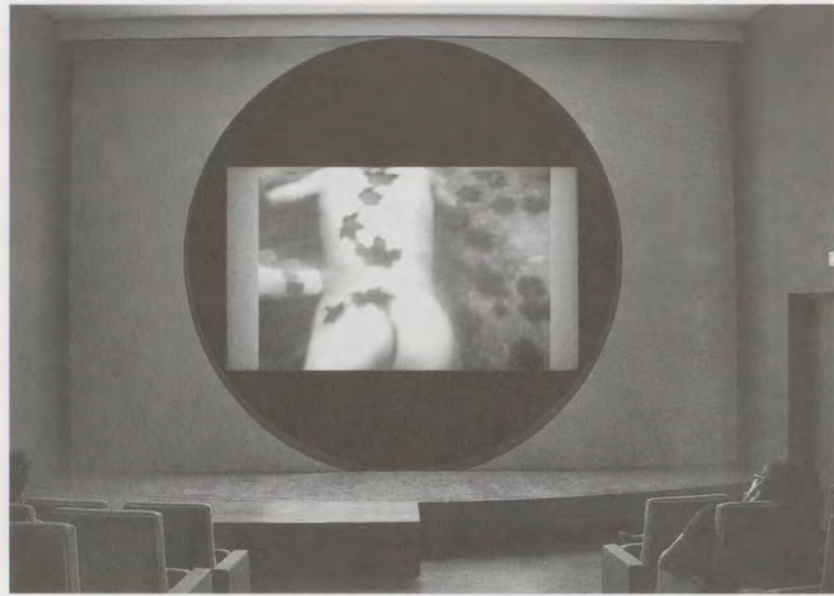
sischen Cinéasten René Clair entlehnt: *C'est arrivé demain* (Es geschah morgen, 1944). Der Film (weit davon entfernt, ein Meisterwerk zu sein) schildert die Abenteuer eines Journalisten, der auf wunderbare Weise jeweils die morgige Zeitung schon am Abend zuvor erhält, und dies ausnützt, um seine Kollegen auf die Schippe zu nehmen und auszustechen – bis zu dem Tag, als er seine eigene Todesanzeige in der Zeitung liest. Während der Titel einerseits auf einen Zeitkollaps hindeutet, der durchaus einen Bezug zur Ausstellung selbst hat, schien uns dieses Szenario andererseits auch erstaunlich genau auf den Kunstbetrieb im Allgemeinen und die Biennalen im Besonderen zutreffen. Ist es möglich, die vorbestimmte Zukunft zu verhindern? Diese Frage, die der Film sehr fein ausarbeitet, scheint sich uns auch im Hinblick auf den heutigen Kunstbetrieb zu stellen. Denn es ist unverkennbar, dass all die Abwege, die wir mittlerweile nur allzu gut kennen – vom Kunstobjekt zum Spekula-

tionsobjekt, vom Gedanken zum Produkt, vom noch raffinierteren Gedanken zur noch raffinierteren Produktion, von der Kunst zur Kultur und zur Unterhaltung, von der Kritik zum Kommentar, vom Singulären zum Alltäglichen, vom Individuum zur Masse und so fort –, dass dies alles unser einstiges Tätigkeitsfeld, das inzwischen zur Industrie geworden ist, nur in eine Zukunft führen kann, die man gerne noch etwas hinauszögern möchte.

(Übersetzung aus dem Französischen:
Suzanne Schmidt)

1) «L'exposition d'art contemporain», 17–18 September 2001, Musée d'art contemporain de Lyon. Organisiert von der Association des Conservateurs d'art contemporain (CAC40). Obwohl im Programm angekündigt, machten sich weder Saskia Bos noch Catherine David oder Kasper König die Mühe zu erscheinen.

2) Donna Tartt, *The Secret History* (1992) und *The Little Friend* (2002); Jeffrey Eugenides, *The Virgin Suicides* (1993) und *Middlesex* (2002).



Reconstruction of Frederick Kiesler's movie screen (New York, 1929) for the presentation of artists' films at the Biennale de Lyon / Rekonstruktion der Kinoleinwand von Frederick Kiesler (New York, 1929) für die Biennale de Lyon.

A Future One Would Like to Be Able to Defer...

ERIC TRONCY

In the last decade, biennials have emerged by and large as the only occasions for large-scale exhibitions. Their proliferation, evidently, is in direct relation to the scarcity of wide-ranging exhibitions such as the ones one might have seen up until the eighties. There are, of course, many reasons for this proliferation: one might point out the transformation of the artistic field into an industry (whose actors are themselves in constant growth), as well as the evolution of the very notion of

avant-garde into an alibi in the service of culture, of tourism, or of an event—but rarely of art. Thus, during an “international colloquium”¹⁾ at the Museum of Contemporary Art in Lyon in 2001, Lewis Biggs (who left the position he had held since 1990 as director of the Tate Liverpool to become the director of the Liverpool Biennial) was able to justify the creation of the Liverpool Biennial in 1999 with this simple statement: “The press is lazy and our colleagues are busy.” Above anything

else, biennials are tourist events: they are financed in major part by cities for their own cultural and economic prestige. Some of them, like the Venice Biennale, also take on the role of an ordinary occurrence within the game of international protocol; others, finally, have assigned themselves missions of a psychoanalytic bent, inscribing themselves within a complex redemptive processing of the guilt of dominant countries in the global liberal economy. Whatever is said and done, the

single objective of all biennials is their attendance level. Thus, they register and precipitate the mutation of the viewer into “the public,” accelerating the disappearance of the individual within the mass—a goal one would have thought far from the usual concerns of art. In a kind of mirror structure, this desired inflation of the public's undifferentiated mass naturally brought about the inflation of an undifferentiated mass of artists—so much so that the first question typically put to the curator of a biennial has to do with the number of participating artists, quantity being, in this case, the indispensable counterpart of a notoriously hypothetical quality.

The disappearance, during the nineties, of structured artistic movements such as those that had existed until then (and which were essentially national in nature: Swiss Concrete Art, Italian Transavanguardia, mostly American Neo-Geo, German Neo-Expressionism, French *Figuration Libre*, and even the Young British Art, whose name itself proclaims its national spirit) has without a doubt slowed down the production of sweeping exhibitions based on the promotion of a group of artists, a theoretical notion or a personal agenda, as was the case for “Westkunst,” “Les Immatériaux,” “A Forest of Signs,” or even “Les Magiciens de la Terre.” The rise of the “young artist” as a category in itself has worked as a counterpoint, filling the gap, and indeed being used, if not as an alibi, at least as a theoretical basis, for a number of biennials.

There is a fundamental difference between an exhibition (in the sense of the exhibitions mentioned above) and a biennial. An exhibition is like a text that an author would then attempt to

publish; a biennial, by contrast, is like those magazine columns that must come out each week or each month, no matter what. An exhibition is a text, a biennial is a pretext. Whereas Donna Tartt or Jeffrey Eugenides may let ten years go by between their first and second novels,²⁾ whereas Blondie can justify a fifteen-year break between two albums, the biennial returns, with an inexorable regularity, for the simple reason that it is not the artistic proposal of an author, but a format waiting to be filled. As culturally noble as its mission might be, the biennial or triennial must occur in absolute indifference to the reality of artistic projects at a given moment: as co-curator of “Manifesta 4,” Stéphanie Moisdon-Trembley soon understood that prospecting in Europe

meant walking on the well-trodden path of her predecessors, and that two years had not sufficed to allow new artistic proposals to emerge. Indeed, as the logic of past biennials has shown, prospecting can readily play the role of theoretical underpinning, transforming the curator into a kind of investigator whose extended field of inquiry, ever since “Les Magiciens de la Terre,” seems to be taken as a sign of progress.

Once the format was there, it was necessary to invent an object for it. Schematically speaking, the object of a biennial was agreed, almost unconsciously, to be the purview of the present. The absence of any theorized artistic movement, along with the cultural (rather than artistic) ambitions of the biennial format, naturally led biennial

CLAUDE LEVEQUE, VALSTAR BARBIE, 2003, installation view, Biennale de Lyon 2003 / Installationsansicht.



organizers to think that the present in question was that of the world, rather than that of art. It is neither impertinent nor original to state that "Documenta 11" presented itself, above anything else, as a quasi-exhaustive panorama of the world's woes at the present time, rather than as the convergence point of the present history of artistic forms.

These reflections led us to envisage the 2003 Lyon Biennial first and foremost as an exhibition and not as a biennial. It was clear to us from the start that our intended audience would be the viewer, not the public, and that the present of art, more than the present of the world, was our object. It soon became apparent as well that "young artists" were not necessarily better equipped than their elders to circumscribe this object in all its contemporaneity. One of the perverse effects of past biennials was to proscribe from their midst any artist whose birth date might have clouded the resolve to track down the present. Yet Christopher Wool's painting seemed extraordinarily contemporary to us; so did the work of Robert Grosvenor or Gustav Metzger. And instead of presenting the third generation of Larry Clark plagiarists, the work of Larry Clark seemed indeed the most apt to explore what it had itself invented. In the same line of thinking, it seemed more legitimate to invite Yayoi Kusama, rather than anyone else, once we set out to show how obsessions become form—and, on the whole, how the formal universes of these artists are essential elements in the development of the current diversity of artistic languages.

One conviction grounds the entire exhibition: that of the relevance of art as a language in itself. We still put faith

in the enunciative power of art, now more than ever—an art taken in all its singularity, without its having to hang onto other forms of language. One of our ambitions is probably to show the forms of art without any nostalgia for formalism—even though, paradoxically, some younger artists (Gary Webb, Dan Coombs, Mark Handforth) seem to aspire to revisit formalism with the tools of our time. It goes without saying that we embarked on this exhibition without any constraints of nationality, genre, style, or medium: what does any of that have to do with art?

Prospecting was in no way a driving force: we didn't force ourselves to take trips, leaving tourism far from our concerns. We were even delighted by the fact that Katharina Fritsch presented a series of work based on postcards, particularly because so many works in biennials seem like postcards from their curators. Rather, the exhibition was built on the basis of countless conversations—speech, not motion, was its precursor. Finally, the display of works in the exhibition spaces was considered just as important as the choice of artists, or of "participations," to be more exact, for we deemed nothing in the structure of the exhibition to warrant that anyone be given carte blanche. The fact that SOD AND SODIE SOCK COMP O.S.O. (1998), by Paul McCarthy and Mike Kelley, was presented at the Vienna Secession a few years ago did not mean, in our opinion, that we had to abstain from showing the extraordinary relevance of this work today.

It would have been ideal to give the exhibition its title after it had been put together, but the public relations strategies of the biennial's patrons quickly defeated that ambition. We borrowed the title of the exhibition from a movie

by the French filmmaker René Clair, from his Hollywood phase: *It Happened Tomorrow* (1944). The movie (which is far from a masterpiece) tells the story of a reporter who, every evening, miraculously receives the next day's newspaper, and is thus able to out-scoop all of his colleagues—until the day he sees the announcement of his own death on the obituary page. Not only does the title point to a temporal collapse, which is not without relevance for the exhibition itself, but the scenario also seemed remarkably pertinent to us, alluding as much to biennials in particular as to the art industry in general. "Is it possible to prevent the programmed future from happening?" the film asks, and the same question must be posed to the art industry today. For it is all too clear that the driftings we all know (without appearing to care)—of the art object toward the speculative object, of thought toward the product, of the sophistication of thought toward the sophistication of production, of art toward culture and entertainment, of criticism toward commentary, of singularity toward the ordinary, of the individual toward the mass—can only bring what was a field of activity and has become an industry toward a future one would like to be able to defer.

(Translated from the French
by Anthony Allen)

- 1) "L'exposition d'art contemporain," 17–18 September, 2001, Museum of Contemporary Art, Lyon. Organized by the Association of Contemporary Art Curators (CAC40). Though mentioned on the program, neither Saskia Bos, nor Catherine David, nor Kasper König cared to attend.
- 2) Donna Tartt, *The Secret History* (1992) and *The Little Friend* (2002). Jeffrey Eugenides, *The Virgin Suicides* (1993) and *Middlesex* (2002).